

Danza y género / posibles miradas



Natalia Burgueño Pereyra

Universidad de la República Oriental del Uruguay

bailatan@gmail.com

Fecha de recepción: 29/08/2016. Fecha de aceptación: 20/09/2016.

Resumen

¿Qué cuerpo está danzando? ¿Por qué la danza sigue estando asociada a un mundo femenino? ¿Qué envuelve en esta asociación? ¿Qué entendemos por danza y por femenino? ¿Cómo se crea, se produce y se recepciona la danza y cómo influyen nuestras ideas sobre género en esa recepción? ¿Quién y cómo se decide cómo se mueve un cuerpo danzando en el escenario? ¿Qué se mueve mientras vemos un cuerpo que danza? ¿Cómo se construye la influencia de la historia de la danza (aquella que sobrevivió, aquella que dejó rastros) en nuestras prácticas actuales? ¿Cómo se construye el discurso histórico de la danza en relación con género? Estas y otras preguntas se encuentran, navegan y naufragan en estas palabras en búsqueda no de respuestas, pero sí de un cuestionamiento de nuestros modos de pensarlos cuerpos; de encarnarnos en nuestro movimiento, en nuestras prácticas como cuerpos que bailan. Algunas experiencias prácticas de la enseñanza de la danza a niños son compartidas como ejemplo de que la danza continúa siendo una actividad asociada al mundo femenino.

Palabras clave

danza
género
artes escénicas
cuerpo
femenino
Mordedores
What we are instead of
Otro teatro

Abstract

Which body is dancing? Why is dance still associated to a female world? What is involved in this association? What do we understand by dance and by female? How is dance created, produced and received and which is the influence of our ideas of gender on that reception? Who decides the way in which the body moves and how is this decided? What is moved when watching a dancing body? How does the history of dance influence our current practices? How is the discourse of dance history constructed in relation to gender? This and other questions get together, navigate and cast themselves away, not aiming to get answers, but rather to question our ways of thinking ourselves as bodies, to embody our movement, our practices as bodies that dance. In this paper, we share some experiences of dance classes for children as an example of how dance continues to be an activity associated to the female world.

Key words

dance
gender
performative arts
body
Mordedores
What we are instead of
Otro teatro

Introducción y presentación del trabajo

El trabajo que se presenta es una reflexión a partir de mis experiencias como docente y creadora en danza contemporánea en relación con el género. Para enriquecer el conocimiento particular que viene desde mis prácticas, realizo un trabajo de búsqueda bibliográfica sobre el desarrollo de la danza espectacular en Occidente y las relaciones de género que se crean y se reflejan en sus prácticas y escritos. Luego describo algunas experiencias en mi trabajo docente con niños en edad pre-escolar y escolar que reflejan de algún modo como la danza parece seguir siendo un espacio asociado a lo femenino. Para terminar comento tres obras de danza contemporánea que proponen un pensamiento *otro* del cuerpo y sus relaciones.

El ballet, la danza moderna y la danza posmoderna implican diferentes modos de comprender el cuerpo, el movimiento y la danza. Desde allí se abren caminos de divergencia en sus posibilidades de cuestionar, reproducir o reconstruir relaciones de género que se manifiestan en nuestra cultura. La danza contemporánea se enmarca en una mayor complejidad. Dada la enorme diversidad de abordajes, pensamientos y configuraciones, cualquier trazo común corre el riesgo de no ser pertinente o inclusivo. En un mundo tan mediatizado, resulta difícil reconocer influencias, permanencias y agotamientos del devenir histórico en las prácticas que se configuran y, por ello, el estudio de la danza contemporánea requiere una gran complejidad y particularidad.

En este caso en particular, y sin pretender ser una selección representativa de nada, se estudian algunas obras contemporáneas que traen una nueva mirada y experiencia de cuerpo que dista de ser el ideario femenino asociado con los modelos clásicos. En la danza contemporánea surgen entretreídos y relaciones de permanencias y agotamientos sobre el devenir histórico de la danza. Más allá de las divisiones coexistentes en la contemporaneidad entre sus diferentes modalidades, se producen hibridaciones y transformaciones en las que la danza alberga y edita su propia historia en cada formulación específica. Sea como espectadores, creadores, docentes o críticos, somos constructores activos de los cuerpos que danzan y, en ese sentido, cabe cuestionarnos qué queremos construir ¿Cuál es nuestro margen de participación en esa construcción? ¿Cómo afectan nuestras prácticas visuales y kinestésicas y cómo son afectadas por nuestros modos de sentirnos cuerpos sexuados, simbólicos, sensibles, pensantes y humanos? El modo en que vemos, sentimos y pensamos cada danza y cada movimiento desde nuestro estar en el mundo dice sobre cómo nos relacionamos con nuestro entorno (cultural, artístico, natural, social). Al igual que el lenguaje hablado (y tal vez aún siendo necesario reivindicarlo), la danza es pensamiento. Badiou (2009) propone que en la danza el pensamiento interpreta el acontecimiento antes de que este reciba un nombre. Agrega que esto le confiere a la danza una cierta inocencia que es fácilmente silenciada; en tanto no es definida, no llega a ser un enunciado o, si lo es, se desvanece. A su vez, tiene el poder de develar lo menos afectado (y a veces, dañado) por la estructura de construcción social en la que nos hacemos adultos:

La danza indicaría así al pensamiento como acontecimiento, pero antes de que aquél tenga su nombre, al borde extremo de su verdadera desaparición, en el desvanecimiento de sí mismo, sin el abrigo del nombre. La danza imitaría al pensamiento todavía indecidió. Sería el pensamiento nativo, o no fijado. Sí, habría en la danza la metáfora de lo no fijado (Badiou, 1998:110).

La danza es un campo propenso para pensarnos el cuerpo como sujeto y objeto. Para Ann Daly (1999), la danza constituye un laboratorio vivo sobre el estudio del cuerpo: sus entrenamientos, sus historias, los modos de ser y ser vistos en el mundo constituyen un símbolo muy potente de femineidad que no necesariamente es dominado por una visión femenina; y eso lo hace un material interesante para ser pensado

desde la óptica de los estudios de género. El campo de cruce entre danza y género aún no ha sido debidamente explorado y parece necesaria la elaboración de nuevos pensamientos que puedan cuestionar y transformar nuestras prácticas (y viceversa). Sobre todo, parece ser necesario que el movimiento y el pensamiento puedan estar cada vez más juntos en nuestro estar, siendo cuerpos expandidos y no reducidos a categorizaciones sociales que controlan y limitan nuestra autonomía.

En este ensayo se proponen diferentes miradas sobre la danza y su pensarse *cuerpo*. Cada mirada trae consigo un pensamiento de género que se formula y materializa en los modos de crear y en lo que se crea desde la danza. El interés por este trabajo parte de la observación de que la danza continúa siendo un campo asociado a lo femenino y que quienes se acercan a la danza (los niños) son mayoritariamente niñas. A pesar de ello, se observa que la presencia masculina es casi igual a la femenina (o incluso mayoritaria) en los espacios de poder, donde se toman decisiones políticas y estéticas en relación la danza.

La danza contemporánea busca trascender las discusiones dicotómicas (en un pensamiento más íntegro y complejo, más fractal y rizomático) que se han venido desarrollando. Las tres obras de danza contemporánea con las que concluye y, a la vez, abre a la reflexión este ensayo fueron presentadas en Montevideo en el marco del Festival de danza contemporánea del Uruguay y comparten fisicalidad, deseos y modos de relacionarnos, en búsqueda del placer que parece necesitar emerger como danza.

Cuerpos que bailan entre naturaleza y cultura

En los estudios sobre género, los aspectos innatos y los adquiridos en los cuerpos entran en juego en diferenciaciones, relaciones, cruces y confusiones entre sexo y género. Judith Butler (2003) propone una relación dinámica y permeable entre naturaleza y cultura e intenta aclarar esa confusión entre la aparente pasividad y fijeza del sexo como una materialidad acabada y el género como una construcción que se inscribe sobre esa materialidad. La construcción es comprendida como un proceso temporal que opera a través de la reiteración de normas que buscan una estabilización. Sin embargo, esta estabilización que naturaliza el sexo a través de la reiteración, abre brechas y fisuras que representan inestabilidades constitutivas de tales construcciones; “esta inestabilidad es la posibilidad desconstituyente del proceso mismo de repetición” (Butler, 2003: 28).

La danza como actividad profesional implica un proceso de construcción (y en algunos casos deconstrucción) de cuerpos que bailan. Es válido entonces preguntarnos cómo es el proceso de formación o educación de un cuerpo que baila y cuánto esto lo construye. ¿Cómo trabajan las diferentes técnicas de danza desde la repetición de prácticas y ejercicios? ¿En qué medida las técnicas amoldan y construyen cuerpos para y/o desde la danza? ¿Cómo dialogan estos procesos a lo largo del tiempo con la naturaleza cambiante del cuerpo? ¿Cómo ciertas estabilidades naturalizan comportamientos y al mismo tiempo abren brechas y fisuras en relación con los mismos? ¿Qué objetivos en relación con el cuerpo y su movimiento propone una determinada técnica de danza? ¿Qué parámetros se fijan y cuáles generan fisuras? ¿Dónde se centra nuestra atención: en la fisura o en la estabilidad? ¿Qué tipo de normas se reiteran y qué lugar ocupa el placer, el deseo, la percepción y el pensamiento en ellas? ¿Cómo afectan estas normas y prácticas la construcción de género en ese cuerpo que baila? ¿Y en el cuerpo que mira un cuerpo que baila? ¿Cómo se ve afectada y afecta esa construcción de género del cuerpo que baila su entorno cultural y social?

Susan Leigh Foster reflexiona sobre la instrucción del cuerpo en relación a un régimen de normas:

Cualquier régimen normalizado de formación corporal, por ejemplo, encarna, en la organización misma de sus ejercicios, las metáforas empleadas para instruir el cuerpo y, en los criterios especificados de capacidad física, un conjunto coherente (o no tan coherente) de principios que rigen la acción de dicho régimen. Estos principios, llenos de connotaciones estéticas, políticas y de género sexual, envían al cuerpo que los representa a terrenos más amplios de significado donde se mueve junto con cuerpos que llevan consigo señales relacionadas. (Foster, 2013:18)

En este mismo artículo, Foster nos dice que “el cuerpo nunca es lo que pensamos que es” y en una reflexión parecida a la que realiza Butler (2003: 63) con respecto al género, nos habla de cómo “los regímenes repetitivos de observación y ejercicio” acaban haciendo aparecer casi naturalizada la práctica hasta que lo inesperado sucede. Es en estos encuentros interminables y repetidos con otros cuerpos que los cuerpos de los bailarines establecen relaciones entre fisicalidad y significado, junto con las acciones físicas y las descripciones verbales de los cuerpos que se mueven a su lado. Estas relaciones entre lo físico y lo conceptual, que aparentemente se establecen, no solo no son naturales, sino que mutan y se transforman volviendo a ejemplificarse en cada encuentro. (Foster, 2013).

En la danza escénica naturaleza y cultura se fusionan con las estéticas y cuando vemos un cuerpo que baila (cómo luce, cómo se mueve, cómo se viste, cómo se relaciona, qué imágenes crea, etcétera) aparece juntamente lo innato y lo adquirido ponderado, de-codificado y aprendido por el pensamiento, el imaginario, el contexto cultural y el estado cultural de quienes lo asistimos. Estos procesos son dinámicos, multidireccionales e infinitos, provocando afectaciones y transformaciones constantemente.

Muchos de los creadores contemporáneos realizan prácticas que ya no intentan amoldar o adoctrinar cuerpos enseñándoles movimientos diseñados a priori por un lenguaje ya estructurado y determinado, sino que trabajan en la generación de contextos y situaciones que pongan al cuerpo en acción asumiendo su constante mutación. De este modo, el pensamiento no es algo que se traduce en acción a través del movimiento, sino que cada movimiento involucra la percepción y la acción y cada danza deviene pensamiento. El cuerpo toma, así, decisiones basadas en sus posibilidades físicas y materiales y crea un lenguaje propio a ese cuerpo y contexto particular. Es desde allí que se construyen sus poéticas de movimiento sin necesidad de recurrir o ceñirse a un repertorio ya trazado.

Steven Pinker (2003) cuestiona modelos de pensamiento que implican una concepción de la educación o la cultura como algo que se inscribe sobre un cuerpo en *estado natural* que nace como una *hoja en blanco*. En el artículo “Investigar la danza en estado salvaje. Experiencias brasileñas” Greiner (2013) estudia el trabajo en danza de tres creadores contemporáneos relacionándolos con pensadores contemporáneos como Steven Pinker o Edwin Hutchins. Greiner toma esas ideas en referencia a la danza:

En términos coreográficos, el cuerpo que baila ha sido descrito como un folio en blanco que debía construirse diligentemente por medio del entrenamiento físico. Conforme a este planteamiento, si todos los bailarines aprenden la misma técnica y se someten a la misma disciplina, deberían poder bailar de la misma forma. (2013: 29)

En esta búsqueda uniforme y canonizada que las técnicas más codificadas (como el ballet y algunas técnicas de danza moderna americana y sus herederos) han desarrollado y que aún continúan siendo parte la formación de la mayoría de los bailarines profesionales y del repertorio de grandes compañías de danza. El cuerpo que baila adquiere formas y reproduce estéticas aprendidas en las clases. Posteriormente, estos

pasos (poses, movimientos y formas) se combinan conformando las coreografías que son llevadas a escena. Si bien cada obra puede presentar variantes que impliquen destrezas e interpretaciones diferentes, existe una correspondencia entre la especificidad del lenguaje y algunos principios estéticos que conllevan pensamientos implícitos en relación con los modos del estar siendo cuerpo en escena. Algunos parámetros como la organización espacial, la temporalidad, la forma de los movimientos y las relaciones que se escenifican (distancias, miradas, modos de respirar o gestos) son pautados sobre los cuerpos de los bailarines que los interpretan y ejecutan y esto ya delimita algunos pilares estéticos y éticos de este modo de bailar.

Este trabajo busca exponer posibilidades divergentes en relación con las prácticas y pensamientos de la danza y del cuerpo que danza. La danza se presenta como un contexto artístico en el que el cuerpo y su pensamiento se ponen de manifiesto en un acontecer poético. Esto puede transcurrir y crearse en base a lenguas o balbuceos, a movimientos discretos o infinitos, a cuerpos acabados o expandidos, a relaciones de poder más o menos escalonadas. La danza espectacular occidental presenta algunos aspectos comunes en tanto está enmarcada en la cultura occidental y esto afecta sus ideas y prácticas corporales y artísticas. En su campo de trabajo y estudio se presentan diferentes perspectivas y relaciones con y entre fuerzas físicas, factores sociales, culturales y políticos que materializan diversas estéticas y éticas.

Danza y género. Ballet, danza moderna y danza posmoderna

Al estudiar una obra, un creador o una organización particular de la danza desde una perspectiva de género, cabe preguntarnos en cuánto y en qué afectan el sexo y el género sobre las decisiones artísticas y estéticas. Cada formulación escénica se ve afectada por múltiples factores que ponen en juego aspectos de la naturaleza y de la cultura en la que se produce proponiendo una corporalidad, un abordaje de cuerpo, una perspectiva, un modo de estar y relacionarse.

La construcción, las tendencias, las convergencias y divergencias de las formulaciones de la danza espectáculo pueden ser estudiadas desde los procesos de creación, la relación con el medio (histórico, contextual presente, autobiográfico o social), la distribución de roles (lugares de mayor o menor poder de decisión) en los procesos de creación y producción de obras, la recepción y la crítica de las mismas, la trayectoria de los creadores, etc. A su vez, si entendemos la danza como una o varias lenguas, cabría preguntarnos cómo se dan los procesos que dirigen las posibilidades orgánicas (anatómicas y fisiológicas) del movimiento a su formulación en un lenguaje específico y qué relación presenta este proceso con su entorno cultural.

Cuando nos proponemos acercarnos a una definición de danza, surgen inmediatamente las preguntas: ¿todo movimiento es danza? ¿Cuándo un movimiento es danza? ¿Qué tipo de movimientos constituyen un determinado código de danza? ¿Es la danza un lenguaje? ¿Qué diferencias/similitudes/paralelismos pueden o no existir entre bailar y hablar? ¿Cuál es la relación de la danza con el pensamiento? O ¿qué modalidad del pensamiento es la danza?

No hay una respuesta única ni consensuada sobre estas preguntas. Uno de los ejes que podría ordenar diferentes perspectivas históricas, que aún permanecen, es considerar si nos estamos refiriendo a la danza clásica, la danza moderna o la danza pos-moderna. En la contemporaneidad, varían incluso de acuerdo con cada creador, pensador y espectador en forma dinámica, acorde al contexto y su modo de relacionarse y comprender la danza.

En algunas técnicas (ballet, danza moderna y danza contemporánea) se suele entender la danza como un lenguaje que involucra un sistema de movimientos que el bailarín debe adquirir (dominar, apropiarse) durante su formación para luego poder bailarlos. Ese sistema de movimientos se compone de pasos que luego son combinados en estructuras llamadas fraseos, variaciones o secuencias que, diseñadas en el espacio y tiempo escénico de una obra, conforman la coreografía. En muchos casos, el coreógrafo es quien combina y adapta el sistema de movimientos a la formulación escénica de la obra, basándose en una coreografía ya existente o bien creando una nueva. El bailarín aprende la coreografía: la secuencia de pasos y la ubicación en el espacio y tiempo escénico (del mismo modo que un actor estudia el texto) y les agrega cierta intencionalidad comunicativa (priorizando, por analogía, lo que Jakobson (1988) llama la función poética de lenguaje). En estas coreografías generalmente el espacio viene dado por el escenario (que funciona a modo de ejes cartesianos en relación a los que el bailarín se ubica) y el tiempo indicado por la música y la adecuación del movimiento a ella (*ir a tiempo*). Este tipo de sistema tiene parámetros muy claros definidos a priori: la forma de los movimientos, las referencias e indicaciones espaciales y temporales e incluso la intensidad y la gestualidad de los movimientos. La gracia del bailarín consiste en apropiarse de todas esas marcas externas y darles su particular interpretación. Cuando la creación y el aprendizaje de la danza se desarrollan de acuerdo a este sistema, quien enseña y quien realiza la coreografía tienen un gran poder de decisión sobre las danzas y sobre los cuerpos que bailan.

El ballet es una de las primeras técnicas y formas escénicas desarrolladas como danza espectacular en Occidente. A principios del siglo XIX, durante el romanticismo francés, se crearon los pilares de la codificación de este lenguaje, tanto en relación a las técnicas de movimiento como a las estéticas de los mismos. Obras estrenadas en París, como *La sifide* (1932) y *Giselle* (1841), son referentes de este primer momento de la danza y aún hoy se presentan en la mayoría de los repertorios de las compañías de ballet. En ellas, las bailarinas son el centro de atención y su fisicalidad y dramaturgia las caracterizan como seres etéreos, inocentes, frágiles, fugaces. Representan el objeto de deseo del hombre y, al mismo tiempo, el amor inalcanzable (se plantea una contraposición entre el amor carnal, terrenal y el amor utópico, fantasmagórico). Las bailarinas de esta época (Carlotta Grissi, Marie Taglioni, Fanny Elssler) se convirtieron en el ideal femenino y determinaron hasta el día de hoy muchos de los estereotipos asociados con una bailarina de ballet. Entre ellas hay diferencias de estilo y fisicalidad, aunque tal vez Marie Taglioni es hoy la referencia que más se condice con el imaginario colectivo del ballet y con la mayoría de los cuerpos que lo bailan profesionalmente.

Dado que muchos de los directores, maestros, gobernantes, empresarios y académicos vinculados al ballet durante el romanticismo y en el posterior desarrollo durante la Rusia Imperial eran hombres, la creación y la decisión en relación con sus estéticas, técnicas y representaciones parecen haber sido tomadas desde una mirada masculina. Tortajada (2006) citando a Ann Cooper Albright escribe:

Al idealizar la imagen de la mujer a través de la *ballerina*, el ballet “no sirve para representar la experiencia de la mujer particular que está bailando en el foro, sino su rol en las vidas y fantasías de los hombres directores, coreógrafos y miembros de la audiencia”. El quehacer de la *ballerina* romántica, su trabajo técnico e interpretativo, estaba dictado por hombres: su formación se la debía al maestro, bailaba una obra creada por el coreógrafo, su danza era promovida por un empresario y quien consumía el producto artístico era un espectador. (2006:10)

Varias publicaciones académicas que estudian al ballet desde una perspectiva feminista crearon y difundieron un discurso que permanece en cuestión: la aplicación

de la mirada masculina (*male gaze*) situando a la mujer como receptora de pasos e ideas falocéntricas en el ámbito del ballet en contraposición a su lugar de creadora indiscutible en el entorno de la danza moderna (Carles, 2012: 246). La teoría a la que refieren (*male gaze*) fue formulada por Laura Mulvey en cine *Visual pleasure and Narrative cinema* escrito en 1973 y publicado en 1975. En este ensayo, la académica investigaba cómo, en el medio cinematográfico, la mirada masculina había hecho de la figura femenina un objeto de seducción y de deseo. La mirada masculina se transformaba así en el elemento activo del discurso narrativo, mientras que la mujer adoptaba un papel pasivo ante la misma.

En su tesis de doctorado, Abad Carlés expone y valida la contribución de muchas mujeres al desarrollo del ballet desde sus inicios hasta hoy, argumentando a favor del papel de la mujer en la creación artística en la danza. Propone que el problema no fue la no participación de las mujeres en la creación, sino que estos aportes son muchas veces ignorados o desvalorizados en los mecanismos de historización del conocimiento tradicionales. Se plantea como uno de los objetivos de su tesis “contrastar la evidencia histórica con algunos discursos académicos existentes que establecen que la mujer en el ballet no tuvo un papel activo en la configuración de su lenguaje y es, por ende, un recipiente pasivo de ideologías patriarcales” (2012:13).

El estudio de género en la danza ha sido abordado desde diferentes perspectivas: el análisis de la historia que se cuenta; la distribución de roles entre mujeres/hombres en los procesos de creación, formación y producción de la danza; la construcción del lenguaje y el modo en que el cuerpo se presenta. En la danza contemporánea muchas veces estos aspectos se relacionan: el modo de crear afecta lo creado y las historias de los cuerpos que crean y bailan.

El conjunto de cambios sociales y políticos que se desarrollaron a principios de siglo XX da espacio a que la expresión individual se torne el eje en la dirección y función del arte en general y de la danza en particular. La danza pasó de representar en el espacio y producirse en espacios jerarquizados (el centro del escenario como centro de poder de una danza que se producía en un sistema imperial) a presentarse como un espacio de liberación sexual, artística y política (la danza empieza a autogestionarse y los cuerpos a bailar sin un espacio centralizado). Los grandes cambios y cuestionamientos que se presentan en la danza en este período ocurren en la relación del contexto con el cuerpo.

En la danza misma sobrevive una contradicción que es la que permite que esa danza sea un cuestionamiento al discurso y prácticas dominantes. El ballet, como disciplina y como cuerpo vivido, forma y entrena al cuerpo femenino y permite que la mujer tenga una mayor conciencia de sí misma; no olvida ni divide su cuerpo, está presente como una totalidad. El discurso kinético de la danza le provoca emociones y sensaciones le modifica su interioridad y le provee de un medio de autoconocimiento, permitiéndole por tanto, elaborar su propia auto-representación. (Tortajada, 2012:11)

El discurso dominante que se venía elaborando desde el ballet fue entonces cuestionado o transformado dentro y fuera de su propio lenguaje. La danza escénica occidental comenzó a crear otros posibles discursos y estéticas. A principios de siglo, los hombres demostraban y proclamaban que podrían bailar y las mujeres empezaban a ocupar cargos de dirección, de maestras, de coreógrafas, decidiendo sobre sus cuerpos y sus representaciones.

En 1909, Sergei Diaghlev comienza a llevar obras y bailarines rusos a París y da origen a la compañía de *Los Ballets russes*. Esta compañía recorrió muchas ciudades

del mundo llevando un ballet que amplió el espectro del ideario romántico o clásico. Valsav Nijinsky fue uno de sus primeros bailarines y coreógrafos. Propuso danzas heterodoxas, expresivas y vigorosas y puso énfasis en la fuerza, el dinamismo, la sensualidad y la sensibilidad. Fue, además, el coreógrafo de una de las obras más revolucionarias y escandalosas en la historia del ballet: *La consagración de la primavera*. En sus danzas, desarrolló una presencia escénica andrógina y muchas de sus obras propusieron visiones no estereotipadas de lo masculino, el deseo y el sexo. El público de principios de siglo se había modificado (en relación con el siglo XIX) y estaba compuesto por círculos de artistas e intelectuales, por las élites sociales, por un creciente público femenino (inclusive, la mayoría de los patrocinadores eran mujeres), además de numerosos homosexuales. (Tortajada, 2012:12-15). En el último período de los *ballets russes*, Bronislava Nijinska, convocada como coreógrafa, desarrolló un trabajo profundo e intimista, que proponía una estética propia, siendo una referencia para los muchos coreógrafos posteriores.

En paralelo a los cambios que habrían de proponer nuevas estéticas, modos de producción y de creación en el ámbito del ballet, Isadora Duncan y Ruth St. Denis comienzan a crear otros modos de bailar en los que son ellas quienes deciden qué, cómo, dónde y para quién bailan. Las ideas e imágenes sobre el cuerpo que baila y el movimiento que es danza, que ellas y posteriormente Martha Graham, Doris Humphrey y Mary Wigman desarrollan, se contraponen a los pilares sobre los cuales el ballet se había construido. Este proceso tiene sede principalmente en Nueva York, pero sus influencias se difunden rápidamente por el resto de Estados Unidos y Europa. En las presentaciones de Duncan, el cuerpo se presenta de un modo más *natural* y el movimiento es fluido y suelto, guiado por la inspiración más que por el virtuosismo técnico o una codificación formal. La función de la técnica comienza a ser la de liberar el cuerpo de los hábitos sociales para dejarlo hablar por sí mismo. A pesar de ello, la posterior sistematización de los métodos de enseñanza y codificación de la danza moderna y su actual aplicación están muy alejados de su discurso inicial y apenas difieren de las técnicas de aprendizaje de la danza clásica. Si bien la danza moderna enfoca su trabajo en el torso y el centro del cuerpo como motor e introduce otras variables como la respiración, la entrega y la recuperación del peso, su estructura y metodología de enseñanza son similares a las de la danza clásica. A través de estas técnicas y metodologías de enseñanza, se instruyen a los cuerpos a repetir formas y direcciones de un modo preciso y uniforme, cuyo objetivo es la mejor realización de los movimientos ya predeterminados. Se brinda así poco espacio para la exploración del movimiento y la diversidad de sus relaciones con las fuerzas físicas. A diferencia del sistema académico e institucionalizado del ballet, la danza moderna refiere a un conjunto de escuelas y técnicas asociadas a los maestros que las crearon: técnica Graham (refiere a Martha Graham), Limon (refiere a José Limon), Leeder (refiere a Sigurd Leeder), etc., que hoy se estudian, nombrándolas como sus creadores. Muchos de ellos son generaciones consecutivas de maestros y alumnos, lo que nos lleva a pensar que existe una sistematización de la metodología de enseñanza, que luego es reformulada por los herederos. Se conserva y reproduce entonces no sólo un código de movimientos y entrenamientos específicos, sino también un modo personal (de quien la creó) de pensar el cuerpo y la danza. Se busca, entonces, que cada bailarín incorpore y domine este lenguaje y pueda, a través de él, expresar su propia interioridad, encontrar su verdad y auto-representarse. En esta aparente contradicción es que el bailarín trabaja: adquirir un lenguaje codificado a través de una metodología sistematizada y, luego, conferirle su impronta, respetando la clara dirección estética y formal del método y el código de movimiento aprendido.

Helen Thomas (2003) realiza un repaso sobre esta historia desde Isadora Duncan a la danza pos-moderna en el capítulo 6 de su libro *The Body, Dance and Cultural Theory*, a partir de la que recoge y cita varios trabajos publicados mayoritariamente desde

las corrientes feministas. Allí observa que, desde la concepción de *cuerpo natural* que trajo consigo Duncan en oposición al cuerpo arquitectónicamente perfecto que el ballet proponía, se llega a una codificación en la danza moderna en la que el cuerpo continúa siendo un espacio de colonización. (Thomas, 2003, p. 165). La danza moderna surge así como un ruptura con el academicismo y el pensamiento hegemónico del Ballet y formula un pensamiento de oposiciones que afecta tanto las bases técnicas (contracción-*release*, caída-suspensión) como los modos de pensar y la organizar la danza (técnica y expresión, control y libertad, interioridad y exterioridad, alumno y profesor, clásico y moderno). Este pensamiento dicotómico que separa lo natural de lo adquirido, nos recuerda a la contraposición entre sexo y género en la que suele pensarse el sexo como una condición natural y el género como la construcción que sobre lo natural se imprime.

En la complejidad del pensamiento contemporáneo, resulta un tanto reduccionista esta contraposición entre naturaleza y cultura e inclusive en la danza moderna es notoria la insuficiencia de ese planteo, ya que actualmente resultan contradictorio sus métodos de enseñanza disciplinados con la búsqueda de la expresión individual y la libertad que se proponía en sus inicios. A pesar de ello, desde un punto de vista de una mirada histórica de la danza y sus relaciones de poder entre hombres y mujeres (y las representaciones escénicas de estas relaciones) es pertinente observar que la mujer en la danza moderna cambió radicalmente su posicionamiento político, artístico y social. La mujer en la danza dejó de ser ese cuerpo frágil que es elevado por los aires con el sostén del hombre y es alejado del mundo terrenal para ser un cuerpo con peso, con autonomía y fuerza, capaz de decidir y proclamarse en su arte. Tortajada sostiene al respecto lo siguiente:

Ellas se rebelaron contra el ballet clásico por ser una disciplina, en términos de Foucault, donde se vivía un cuerpo obediente, y como alternativa, plantearon la concientización del propio cuerpo, su apropiación como instrumento expresivo y de libertad, y consideraron a su cuerpo no como objeto de disciplina, sino como cuerpo vivido. (2012:16)

La danza moderna americana, cuyo principal referente Martha Graham, se centró en la individualización del movimiento, mientras que la danza alemana (también llamada danza de expresión) se volcó al estudio del análisis del movimiento (Rudolf von Laban) y a su carácter simbólico (Kurt Joos). Las diferencias del contexto social y político de EE.UU. y de Alemania (segunda guerra mundial y posguerra) probablemente influyeron de algún modo los pensamientos y las prácticas sobre y desde el cuerpo y el arte. El desarrollo de la danza se enriqueció por esta diversidad de abordajes posibles y los cruces que luego se fueron generando entre ellos.

La danza dejó de ser un mero acto decorativo e idealizado para ser un vehículo de expresión, definición y defensa de las posturas políticas, los sentimientos, gustos y problemáticas de los cuerpos danzantes. Los maestros y las maestras crearon sus propios métodos de entrenamiento y las coreografías propusieron nuevos modos de utilización del cuerpo, el espacio y la música, muchas veces, en trabajos de asociación con otros artistas (músicos, escultores, etc.). Se bailaba con los pies descalzos; la emoción se expresaba en sus cuerpos; el sentimiento era determinante de la forma; la gravedad se hacía presente y el movimiento rompía con los estereotipos sobre el género y la sexualidad.

El desarrollo progresivo de la danza siguió sucediéndose en un diálogo y en la crítica de los nuevos lenguajes, pensares y prácticas de la danza, respecto a los anteriores (que en este período eran muchas veces sus maestros). La danza del siglo XX siguió buscando su autonomía y su esencia artística y surgió la denominada danza pos-moderna

(en parte y a eso se debe su nombre, como una reacción, resistencia o diferenciación de la danza moderna). En 1962, se crea el grupo conocido como *Judson Dance Theater* al que pertenecieron coreógrafos y bailarines como Trisha Brown (1936), Lucinda Childs (1940), Steve Paxton (1939), David Gordon (1939) e Yvonne Rainer (1934). Este grupo significó una gran ruptura en la historia cronológica y progresiva de la danza espectacular occidental proponiendo nuevas concepciones de arte, de escena, de cuerpo y cuestionando las *representaciones* de los cuerpos en la escena y su relación con el público y la sociedad.

Precisamente, los posmodernos buscaron romper con toda *representación* artificial del cuerpo en escena y para ello proponían performances donde se evidenciaban sus procesos y se proponían experiencias más que productos culturales acabados. Las relaciones de género en escena, la distribución y posicionamiento de hombres y mujeres, las ideas de lo masculino y lo femenino en la formación, expectación y producción de la danza como espectáculo dejó de ser una cuestión. La escena se estaba acercando al presente, al desnudo, al despojo y estas categorizaciones no parecían tener lugar. Sus modos de organización y producción alejados de toda institucionalidad o escuela validaban el conocimiento que se generaba en el encuentro, la práctica y la experiencia y se rehusaban a generar relaciones de poder respecto al saber del arte o de la danza. Este modo de arribar a la danza desde el cuerpo vivo y presente tomaba el movimiento como una vía para la experiencia y el encuentro, trascendiendo y evitando toda jerarquía entre hombre-mujer, masculino-femenino, cuerpos entrenados o cuerpo cotidianos. Bailarines de diferentes artes, experiencias, sexos y edades creaban juntos e invitaban a un cuerpo no categorizado, más sensorial y físico que simbólico, un cuerpo que antes que todo es un organismo vivo. Desde allí se construían sus poéticas como experimentos vivos que muchas veces ponían en juego el movimiento más intuitivo asociado a la sobrevivencia, la escucha y el estado de alerta. Dempster argumenta que la danza posmoderna reescribe la significancia del cuerpo interrogando el lenguaje de la danza en sí misma: “El cuerpo y por extensión ‘lo femenino’ en la danza posmoderna es inestable, fugaz, parpadeante, transitorio y sujeto de múltiples representaciones” (2010: 229).

En 1968, Yvonne Rainer tituló una serie de trabajos performáticos como *The mind is a muscle* y a principios de los 70 se iniciaba, con Steve Paxton como principal referente, el *contact improvisation*. En esta danza no hay líderes ni bailarines principales ni técnicas a enseñar; la improvisación de contacto consiste en un descubrir juntos, escuchando la relación entre los cuerpos y las leyes físicas. Es el encuentro lo que direcciona el desarrollo de cada danza y la forma de prepararse para ellos son la experiencia y la práctica de bailarla. Si bien el *contact improvisation* no presenta características de espectáculo, su aparición y práctica han influido muchísimo la danza espectacular occidental y el modo en que se piensa el cuerpo en escena. En el *contact*, no parece haber diferenciación entre hombres y mujeres: a diferencia de los *pas de deux* del ballet, en el *contact* tanto mujeres como hombres pueden ser cargados unos a otros; ambos pueden volar, sostener, enredar, abrazar; no existen roles y las relaciones van cambiando de acuerdo con el devenir de la danza y a los potenciales de cada persona.

Una mirada al campo de la danza contemporánea

Podemos decir, entonces, que la danza presenta diferencias muy grandes a lo largo de su historia en relación con sus prácticas y pensares sobre cuerpo, género, espectacularidad, arte y movimiento. Escribir sobre *la danza* sería tan vago como sobre *lo femenino* o sobre *lo femenino en la danza*. En este trabajo me propongo reflexionar sobre mi experiencia en años de trabajo en danza intentando tejer redes que las relaciones con algunas de las bibliografías citadas. Observo cómo mis experiencias particulares

dialogan con la historia de la danza, cómo sus modos de operar a lo largo de muchos años fueron dejando huellas y aún permanecen sus memorias en nuestras prácticas y pensamientos.

Trabajo con danza contemporánea como docente, creadora, espectadora. Para demarcar más específicamente mi campo de trabajo podría referir a *lo contemporáneo* como aquello que no necesariamente es una progresión del pasado: la danza contemporánea a la que refiero entiende el cuerpo como un estado, como un estar siendo, como algo inacabado, afectante y afectable por su entorno. En la danza contemporánea, la creación de obras implica una reformulación constante en el entendido contemporáneo de que la realidad no es algo alcanzable y, por tanto, la fijeza de las obras como propuestas reales resultaría un absurdo. La coreografía se expande y en ella coexisten tiempos y espacios ficticios, imaginarios y materiales. Pensar contemporáneamente me implica un trabajo constante de salir y adentrarme. Por momentos, el pensamiento quiere ordenar, controlar, entrar en sus cómodas dicotomías, descansar en su genética cartesiana, cristiana, patriarcal. A veces, busca quedarse tranquilo al separar cuerpo de ambiente, clásico de contemporáneo, naturaleza de cultura y femenino de masculino. Tal vez, algún día, dejaremos de jugar a los opuestos y las cosas, las personas, los tiempos, los espacios, las formas, los comportamientos podrán dejar de ser diferentes o iguales. Encontrarán fisuras por donde escabullirse, dilatarán sus límites, se confundirán en una convivencia menos sectorizada. Quizás sea todo lo contrario. Mientras tanto, la danza busca ser un espacio-tiempo de metaforización y transformación de los cuerpos o, mejor aún, de lo que sucede en sus encuentros. La danza tiene la potencia de no detenerse, de suspender el presente, de dilatarlo, de escabullirse en él. Es allí, en ese espacio robado al tiempo (o viceversa), donde podemos re-experimentarnos cuerpo.

Cuando observamos que la danza parece seguir estando en el *sector de lo femenino* muchos planos y tiempos se confunden, no solo en lo que podemos observar de lo que sucede en las prácticas y en las elecciones que se toman, sino también de la fantasía que se crea en lo que no sucede.

Es en este sentido que se puede decir que la vía de entrada al presente tiene necesariamente la forma de una arqueología. Que, sin embargo, no retrocede ya a un pasado remoto, sino a cuanto en el presente no podemos en vivir de ninguna manera, y al permanecer sin vivir, es incesantemente absorbido hacia el origen, sin que se pueda alcanzar jamás. Dado que el presente no es otra cosa más que lo no-vivido de todo lo vivido y lo que impide el acceso al presente es justamente la masa de lo que, por alguna razón (su carácter traumático, su demasiada cercanía) no hemos logrado vivir en él. El cuidado puesto a esto no-vivido es la vida del contemporáneo. Y ser contemporáneos significa, en este sentido, regresar a un presente en el que nunca hemos estado (Agamben, 2008: 4).

El campo de las clases de danza contemporánea reúne y combina diferentes técnicas de danza, técnicas somáticas y técnicas de movimiento, las formas y los modos de organización que emergen integran la percepción, la memoria y la predicción futura. Muchas veces, el lenguaje corporal se presenta como un balbuceo, algo que nunca llega a decir, sujetar ni comprender, que se basa más en una territorización y un ritmo. Tal vez, lo que podemos pensar como un trazo común en la danza contemporánea es la experimentación y reformulación continua. Lo que llamamos obra o clase es un recorte espacial y temporal en donde el movimiento adquiere una configuración dinámica proponiendo una estética y una ética.

En la danza contemporánea se ven personas rolando gateando, saltando, girando, espiralando, caminando, parando, moviendo solo los ojos. El cuerpo se organiza para

desplazarse, adquirir formas, crear o acompañar tiempos y generar ritmos y melodías. El deseo, el sentido y la memoria del movimiento son trabajados en un diálogo entre lo que se ve, lo que se percibe (interna y externamente) y la empatía que el bailar juntos o mirar bailar genera. Bajar y subir del piso (varias veces, ágilmente), expansiones y compresiones, traslados por el espacio, giros y saltos, movimientos suspendidos en el tiempo, direcciones que se escapan de los cuerpos. Las clases de danza a las que refiero buscan, más que enseñar nuevos movimientos, explorar en las potencialidades de movimiento de cada cuerpo, reavivar memorias, generar nuevas combinaciones, recurrir a aquellos movimientos previos a la *conquista de la vertical* (y cancelados desde entonces). Rodar, gatear, empujar el piso, dejar que las articulaciones estén libres y el sistema nervioso sea curioso. En cada clase, buscamos expandir nuestras posibilidades de movimiento, activar nuestra escucha y percepción y potenciar el deseo de movernos por el simple placer, de generar (y, tal vez, compartir) otros tiempos y espacios, más o menos metafóricos, más o menos formales, siempre dinámicos y pensantes.

En un principio, a mi parecer, no hay en la propuesta de una clase de danza nada implícito que la torne más apropiada para mujeres que para hombres. Parece ser vieja y superada aquella restricción de los movimientos que danza o aquella separación en los movimientos que pueden hacer las mujeres y los que pueden hacer los hombres y, sin embargo,....

¿Quién elige? ¿Quién baila? ¿Quién decide?

Como docente y creadora de danza, estoy siempre rodeada de mujeres. Desde niñas a adultas, las mujeres parecen ser la mayoría o casi, las únicas interesadas en bailar. A pesar de ello, a nivel de la escala de poder político, económico y cultural de la danza, quienes toman decisiones, definen políticas públicas, dirigen escuelas, en muchos casos, son hombres. Los pocos hombres que se acercan a las clases de danza vienen generalmente de otros ámbitos, como el teatro o la educación física (esto no ocurre con las mujeres, muchas vienen por su interés en danza específicamente, sin necesidad de asociarlo a otra área próxima). Esta observación se repite a lo largo de los años de formación, docencia y producción en danza en los que he trabajado en diferentes países, con diferentes edades y en ámbitos amateurs y profesionales.

Trabajo y he trabajado en diversos contextos y con edades diferentes. En todos los ámbitos en los que la danza era una actividad por elección, he notado que la participación en cantidad de hombres es notoriamente inferior al de las mujeres. Tomo para este trabajo, la actividad con niños, porque me permite no solo observar el inicio de la relación con la danza de cada individuo, sino también porque trabajé en un ámbito curricular y en un ámbito extracurricular y, por las similitudes de ambos espacios (edad de los niños, nivel sociocultural, etcétera), considero que es interesante su comparación.

Entre los años 2009 y 2012, tuve oportunidad de trabajar en horario escolar con niños de entre cuatro y once años. Yo llamé *danza* a lo que en el programa designaron como expresión corporal. En 2008, con el nuevo plan se incluyó esta asignatura como parte del programa, lo que habilitó que todos los niños preescolares y escolares pudiesen (o debiesen, según el programa) acceder a un conocimiento artístico y vivencial de su cuerpo en movimiento. En un contexto donde el cuerpo humano es estudiado en libros y los niños inquietos son un problema, esta inclusión es un paso importante. Pude observar que en los preescolares y en los primeros años escolares, el sexo de los niños no parecía ser un factor determinante en sus elecciones estéticas y kinestésicas en relación al movimiento. En los grupos más grandes (de nueve años en adelante) observé una timidez o vergüenza general sobre mostrar su cuerpo, inclusive sobre

moverse sin un fin, tanto en niñas como en niños. En los varones, la resistencia era mayor por el juicio (o prejuicio) de que *la danza es para niñas*. Una vez que el tiempo, la práctica, la insistencia y la inclusión como actividad obligatoria y común a todos, tanto niños como niñas de todas las edades parecían disfrutar del movimiento: crear, mostrar, jugar con su musicalidad, establecer reglas de espacios y tiempos, descubrir nuevas formas e intentar recordarlas, etc., no parecía tener ninguna restricción o relación con el sexo de los niños. El desarrollo de la autoestima y la imaginación, la capacidad de concentración, el desarrollo motriz y la relación con los otros se fortalecieron en casi todos los niños. La capacidad de elegir hacia dónde, cómo y a qué ritmo moverse resultaba placentero, difícil y a medida que lo iban logrando, los prejuicios sobre una danza como algo afeminado, delicado y aburrido se fueron disolviendo en las niñas y en los niños. Tanto la sutileza como la brusquedad de un movimiento pueden ser parte de nuestras danzas y niñas y niños elegían movimientos más o menos fuertes, bruscos, o delicados. Ellos, desde su práctica, comprobaban que estaba en su cuerpo la decisión estética de sus movimientos y que darles formas, aceptar reglas y poder mostrar sus danzas requería mucha concentración, silencio y escucha. Sucedió, entonces, la magia de la experiencia compartida que incluía a todos los niños con sus diferencias y similitudes con posibilidades de encuentro y desencuentro, empatía y bifurcación.

Desde el 2008 a la fecha de hoy doy clases muy similares en un Centro Cultural asociado a un Centro Educativo. En este caso, la actividad se realiza luego del horario escolar en grupos de preescolares (cuatro y cinco años) y escolares (entre seis y nueve años). Los niños y/o sus padres y madres eligen si llevarlos o no a la clase de danza que se ofrece, apoyada por el Centro Educativo, como una de las actividades del Centro Cultural. Durante todos estos años, los grupos tienen entre nueve y dieciocho niños, aunque podría decir niñas, ya que sólo tres niños varones han asistido a las clases en todos estos años. Teniendo como referencia la experiencia relatada en el párrafo anterior, resulta extraño que ningún niño haya deseado aprender danza ni que sus padres se lo hayan propuesto. ¿Será porque los niños varones no bailan en sus casas? ¿Será que sólo disfrutan de moverse con una pelota? ¿No les gusta rodar, saltar, hacer pausas, entrar y salir del piso, moverse al ritmo de la música, poner la cabeza para abajo y un pie para arriba? ¿No lo disfrutan? ¿O será que los padres tienen miedo de que al hijo varón le guste bailar? ¿Qué implicaría eso? ¿Que se moviera delicadamente? ¿Que disfrutara de que otros vean su cuerpo creando formas lindas o simbólicas? ¿Que entrara en una actividad cuyos logros parecen ser más subjetivos y asociados a lo bello en vez de al ganar o perder? Obviamente, esto es un proceso social y encadenado: como otros niños varones no asisten, él no va a ser el único varón. Y así, día tras día, los hombres siguen sin bailar.

Trabajo en ámbitos de formación profesional y prácticas amateurs de jóvenes y adultos y observo esta misma asociación de la danza como un espacio para mujeres o para lo femenino. La mayor participación de hombres ocurre en las clases de *contact improvisation*, tal vez porque allí no entra en juego lo escénico y, por tanto, no hay peligro de exposición a la mirada del otro (el *contact improvisation* es una danza habitualmente no espectacularizada).

A nivel profesional, he trabajado en equipos conformados mayoritariamente por mujeres. La participación de los hombres es minoritaria y valorada. En otras profesiones se habla de la dificultad de las mujeres de ocupar lugares tradicionalmente asociados a los hombres (ingeniería, agronomía, etcétera) y se habla de una dificultad de inserción laboral, al punto que se discuten las cuotas como modo de equiparar una situación despareja con carga histórica. En la danza, en cambio, las posibilidades de inserción en el medio (educativo y/o profesional) para los hombres generalmente son mayores que para las mujeres con formaciones similares. Como docente, bailarina

y directora de danza asistí (como concursante o jurado) a varias audiciones a nivel de formación (las escuelas y carreras de danza suelen hacer audiciones o pruebas de ingreso) y a nivel profesional (para conformar elencos o integrar compañías). En todos estos casos, la cantidad de mujeres que se presentan a la audición es notoriamente mayor que la de hombres. Como generalmente quienes eligen o elegimos preferimos grupos conformados por hombres y mujeres, los hombres tienen más chances de ser elegidos. A medida que ascendemos en la escala profesional (considerando sueldos y/o responsabilidades o personas a cargo) de la danza en Uruguay, los puestos de decisión son mayoritariamente ocupados por hombres, principalmente en las instituciones públicas. Esta situación se da también en otros países, según consta en la bibliografía. En el trabajo de Abad Carlés (2012) se brindan varios datos estadísticos sobre la relación entre la cantidad de hombres y de mujeres que dirigen compañías y reciben apoyos importantes en EEUU, corroborando que la relación es de una amplia mayoría de hombres. Si bien esto es similar a lo que ocurre en otras áreas del conocimiento y del desarrollo social, cultural y político, resulta significativo que este modelo jerárquico patriarcal se traslade a un espacio que continúa siendo socialmente asociado a lo femenino. Lynn Garafola señala que “Con el desarrollo de la danza como un gran negocio, cada vez más la profesión muestra la segmentación sexual del mercado laboral en general. Y aquí, los hombres gays, porque son hombres, tienen las de ganar frente a las mujeres” (1988:15).

La danza permitió un espacio de libertad sexual que acogió tanto al empoderamiento de las mujeres, de sus cuerpos y, en la danza moderna, la reivindicación de la diversidad sexual con los bailarines gays que se asociaban a la danza. En ambos casos, la danza ofició como bandera. Si bien es innegable que esto fue un rico aporte y un espacio de visualización y lucha por espacios sociales que eran necesarios conquistar en su momento, la asociación de la danza a la mujer y a los hombres gays implica una nueva restricción tanto como lo fue la imagen de lo femenino en la danza romántica. Me pregunto entonces si no es necesario trascender esta lucha de espacios de visualización de problemas sociales que hacen a los cuerpos para dejar que emerjan otros cuerpos más carnales y despojados de sus construcciones simbólicas y culturales. Un cuerpo que suda, respira, es violento y calmo a veces, es tierno y discursivo otras veces, ante todo se mueve, mueve y es movido por sus estares y sus pensares, un cuerpo encarnado que no se limite a los casilleros. Tal vez, volviendo a lo salvaje y lo primitivo podemos volver a encontrarnos con ese cuerpo que parece olvidado, un cuerpo que antes de ser amoldado o rebelde frente a las construcciones hegemónicas culturales, es carne, entrañas y huesos, es sudoroso y alberga memoria, desea, respira, agarra, muerde, siente placer e intenta expandirse, salirse y adentrarse en sí mismo, sin dejar de afectarse y estar junto a otros.

Cuerpos que danzan

Diversas autoras que mencionan la condición antropológicamente femenina de la danza atribuyen esta condición a que su objeto (y sujeto) de estudio es el cuerpo, a que la danza es silenciosa, a que es un arte no muy redituable económicamente ni de un peso social considerable (muchas veces asociada al divertimento), un arte que se muestra infantil (o infantilizada). Considero, desde mi experiencia y refiriendo a la danza contemporánea en el contexto en que la estudio, la creo y la practico, que no hay nada intrínseco a la misma que la haga femenina. En mi trabajo con niños que mencionaba en párrafos anteriores, comparé clases integradas por niños y niñas con otras a las que solo asisten niñas, lo cual me permitió concluir que los contenidos, las metodologías y la práctica de los niños no presentaban diferencias entre el grupo mixto y el grupo de niñas. En el grupo mixto tampoco se percibieron diferencias en las aptitudes, gustos y prácticas en relación a la danza entre niños y niñas. En las obras

de creación que he participado el ser mujer u hombre pocas veces altera el contenido de la obra. Sin embargo, por aquello de no ser solo mujeres, muchas veces se busca especialmente conformar elencos mixtos más allá de que posteriormente no existan roles masculinos o femeninos y que las acciones puedan ser ejercidas por todos los cuerpos, acordes a sus particularidades, propuestas y potenciales, independientemente que sean mujeres u hombres. A su vez, existe en el imaginario colectivo una idea del cuerpo que baila asociado a una mujer (cisne o fantasma) casi sin peso, delicado, suave. Ese cuerpo, que deviene de la referencias del romanticismo, se presenta casi contrapuesto al cuerpo empoderado y expandido que practica la danza contemporánea. Un cuerpo ausente versus un cuerpo presente, un cuerpo que piensa, reflexiona y decide versus un cuerpo que parece ser llevado por las fuerzas del más allá. Valdría cuestionarse, entonces, por qué la mayoría de los gobiernos continúan apoyando en mayor medida a los cuerpos de baile clásicos, que siguen proclamando relaciones de género que poco tienen que ver con las políticas que estos mismos gobiernos, *se supone*, promueven.

En el romanticismo, la bailarina es una representación de la idea de la mujer deseada: su trabajo técnico e interpretativo así como su formación estaban dictadas por hombres; su danza era promovida por empresarios o gobernantes y quien consumían el producto artístico era un espectador (Tortajada, 2011:10). El romanticismo proponía una contraposición entre la mujer incorpórea, intangible, frágil y escurridiza (acto II conocido como acto blanco) y la realidad cotidiana y carnal (acto I). Esta contraposición está centrada en el conflicto que esto significa para el hombre que corre atrás de la mujer idealizada dejando de lado lo carnal (sin alcanzarlo nunca). Este mismo conflicto se le presenta a la danza en sí misma: sus estéticas buscan alcanzar un cuerpo canónico (siempre joven, delgado, esforzado, pero nunca cansado, siempre fresco e ingenuo) y esto conlleva a un adoctrinamiento del cuerpo y un sometimiento de la materia y su organización a sus ideas. Al mismo tiempo, la práctica kinestésica le confiere autonomía al cuerpo, en la medida en que toma consciencia de su presencia.

Ese deseo y sensación de libertad, que es inherente a la práctica del danzar y que trasciende directrices y miradas externas, probablemente posibilitó que la danza fuese un espacio de posicionamiento y reivindicación política. En el caso de las mujeres, durante la danza moderna, y de los hombres *gays* a partir de siglo XX (por ejemplo con los *Ballets Russes*), mujeres y hombres *gays* buscaban una libertad y autonomía en su movimiento y, a través de él, en su sexualidad y en la construcción de sus imágenes e imaginarios. La danza se constituyó como una bandera de libertad sexual, pero no dejó de estar en manos o en representación de *lo femenino*.

Con el cambio de siglo, las mujeres de la danza moderna se empoderan de su que-hacer, tienen sus propias compañías, son coreógrafas y docentes, marcando, así, una presencia política de la mujer que danza: sus cuerpos deciden sobre y desde la danza cómo se representan. El foco de la representación en la danza moderna se centra en la interioridad del cuerpo que se expresa con una fuerte carga simbólica en su accionar escénico. Ellas (Martha Graham, principalmente) rechazan el ballet por ser una disciplina donde se vivía un cuerpo obediente y se enfocan, entonces, en la concientización del propio cuerpo y la apropiación como instrumento de trabajo en búsqueda de la expresión y la libertad.

En relación al trabajo de Nijinsky y su masculinidad, Tortajada (2008) expresa:

En los roles que representó dentro de las coreografías de Fokine, Nijinsky amplió el rango de la danza masculina, e incluyó tanto movimientos sensitivos y sensuales como expresiones fuertes y dinámicas; mostró aspectos de la sexualidad masculina cuya presentación no había sido aceptada antes, pero dentro de escenarios exóti-

cos. De esa manera, las normas de la masculinidad hegemónica se mantuvieron en las obras de Fokine, y fue sólo a través del modernismo de su propia coreografía como Nijinsky haría nuevos planteamientos sobre la masculinidad. (2008: 13)

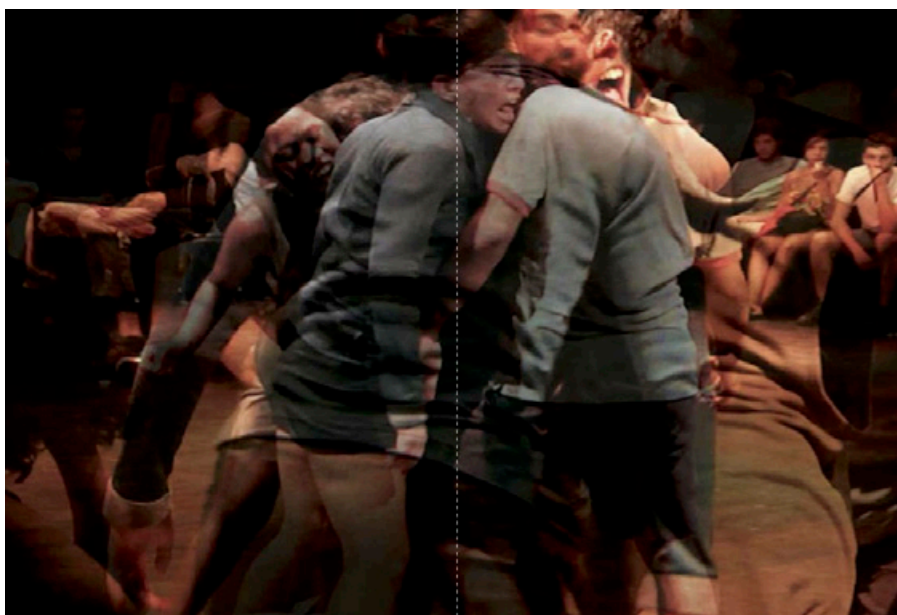
Nijinsky se constituye como la mayor referencia en una presencia andrógina o una masculinidad alternativa alejada de los estereotipos promocionados por la cultura occidental. Lo escénico se constituye en la mirada del otro y ya la presencia de un hombre que baila en escena implica un rasguño, una provocación a esa hegemonía heterosexual: el hombre, como cuerpo sensible y sexuado, se coloca como objeto de la mirada. Hasta el día de hoy, muchas personas esperan ver mujeres bailando y, como puedo observar en mi experiencia docente, muchos hombres no disfrutan de sentirse observados o de mostrar algo, inclusive muchos no logran disfrutar de un movimiento que no tenga otra finalidad que su goce estético y/o sensación de placer kinestésico.

Cuerpos que danzan sin nombrar

Desde el entendimiento de la contemporaneidad como lo que se propone en párrafos anteriores resulta controversial citar referentes, vanguardias y/o observar rupturas. Diferentes propuestas coexisten en un espacio que se pronuncia libre de directrices. A pesar de ello, existe el mercado del arte, los circuitos de referencia y redes de contactos, festivales, críticos, curadores y académicos que abren o cierran espacios de presentación, posibilidades de multiplicación y, por tanto, valoran las creaciones. En estas redes, podemos trazar líneas de conexión o similitud que acaban siendo referencias (tal vez, locales, o muchas veces aún colonizadas y colonizadoras) del arte contemporáneo. Estas obras proponen prácticas y pensamientos en torno al cuerpo que se dicen y consideran contemporáneos (tal vez, contradiciendo lo inalcanzable de lo contemporáneo que propone Agamben).

En relación al tema que busco cuestionar entre estas líneas, observo algunos trabajos en los que el carácter fisiológico, casi intuitivo del cuerpo en escena acaba desdibujando roles y caracteres simbólicos de y en los cuerpos que bailan. En estos trabajos, se propone un modo de estar que en la medida que va relacionarse con los otros cuerpos, con el espacio, con el público va transformándose, transcurriendo y derivándose a lo largo del tiempo escénico. Las ideas no son traducidas a movimiento (no se representan ideas), sino que el pensamiento transcurre en la experiencia desde y en el encuentro, durante cada acción, desde el sudor, desde el hambre, el olor, el placer. La percepción, el pensamiento y la acción confluyen y se bifurcan a cada instante, ocurren simultáneamente, al tiempo que luego bifurcan, se derivan y se vuelven a encontrar. Es en estas derivas, en estos otros modos de estar cuerpos, tal vez menos civilizados, intelectualizados o analizados, se puede cuestionar el sentido de las divisiones entre lo femenino y lo masculino, o, por lo menos, se puede reivindicar algo común que permanece y dialoga con toda construcción del ser mujer o hombre. Es allí, un poco por la tangente y desde la omisión de tal separación, donde creo que la danza contemporánea puede contribuir al pensamiento y la acción, al pensarnos, sabernos (de saber, pero también de sabor) cuerpo.

Esos cuerpos infantiles, menos civilizados, más inocentes y salvajes accionan desde el deseo, se violentan, se desbordan de placer creando así experiencias escénicas que no son posibles de encasillar ni entender completamente. Los cuerpos son permeables, frágiles, transcurren, se mueven, se afectan y nos afectan en un modo de convivio. Al alejarnos de la danza como un espacio de representación social, el cuerpo adquiere un carácter más blando. Desde mi punto de vista, es allí donde se crea la fisura posible



Mordedores
Foto: Paula Delecave & Laura Erbe

para repensar, reconstruir y sobre todo incorporar nuevos modos de ser seres sexuales sin por eso ser encasillados, ponderados, limitados o determinados en nuestro modo de estar en el mundo con los otros.

Me gustaría detenerme en tres obras que bordean temáticas de género sin tratarlas como tales, desde una perspectiva más somática que temática, incluso desde una ponderación de otra corporalidad y fisicalidad que poco tiene que ver con nuestros roles en sociedad y que de este modo, los cuestiona. Estas tres obras traen a escena una corporalidad postergada, reprimida, ligada al deseo, la violencia, el placer, el conocer sin reconocer. *Mordedores* (2015) de Marcela Levi y Lucía Russo parte de un trabajo en torno a la violencia y configura una obra donde los bailarines no paran de morder y ser mordidos. *Otro teatro* (2014) de Luciana Achugar trabaja en un cuerpo que practica el placer y crea una obra que invita a un ritual, a un desborde que va invitando y contagiando a sus espectadores, haciéndonos sentir vivos y extasiados. En *What we are instead of* (2009), Jared Gradinger y Angela Schubot nos invitan a compartir una experiencia del estar juntos, íntimamente juntos, en una proximidad innombrable, descubrimos así un otro acercamiento, una convivencia posible sin rótulos, sin negociaciones más que la práctica de respirar juntos. Estas tres obras fueron presentadas en Montevideo: *What they are instead of* y *Mordedores* en el marco del Festival Contemporáneo de danza del Uruguay (FIDCU) y *Otro teatro* en el Ciclo Montevideodanza.

Morder

Con esta frase nos presentan *Mordedores*:

No se trata de un retorno a la violencia mítica, que purifica y redime, sino más bien de tomar la violencia como algo que nos constituye, y extraer de ella su dimensión creadora, anti-determinista, sucia. Al cuerpo contemporáneo blindado y aséptico, en la desesperada búsqueda de una fortaleza auto-protectora envuelto en fantasías cosméticas se contraponen un cuerpo permeable, más elástico, que puede romperse, que ensucia y se ensucia, que piensa y es pensado, muerde y es mordido.

Hay allí un cuerpo que ya no se presenta como una construcción social ni como un cuestionamiento a esa construcción social, sino cuerpos que se constituyen a sí



Mordedores
Foto: Renato Mangolín

misimos en la simple acción de morder y ser mordidos, cuerpos que se expone antes de expresarse. El público es invadido por ese deseo de morder, de apoderarse del otro, de adentrarse e incluso de ser adentrado por otro. En esa imposibilidad de agarrar (morder no es comer, no es despedazar), en ese hincar los dientes, la violencia se expone en el gesto más simple, más primitivo, ese gesto en que el niño expresa (y todos nosotros, adultos, reprimimos) su bronca.

Esa bronca, enmascarada en el asepticismo contemporáneo; esa violencia (constitutiva de todos los seres humanos y negada por los seres humanos civilizados) termina llenando casilleros de violencia, que muchas veces se expresa en la violencia de género: hombres que, de *tan machos*, agreden a *sus* mujeres; hombres y mujeres cuya constitución biológica y condición social están menos propensos a derivarla o esconderla y más alentados socialmente a expresarla y dirigirla contra otros hombres y mujeres; sociedades que alientan a los hombres a pelear y a las mujeres a conciliar, mujeres que explotan contra eso.

Esto no pretende justificar la violencia, ni de género ni de cualquier otra índole, pero sí asociar esta obra a una posibilidad de aceptar la violencia intrínseca a los seres humanos y dirigirla a un caudal creador en vez de negarla en nuestra contemporánea civilidad. En el capítulo sobre “La violencia” Steven Pinker cuestiona la atribución de la violencia a los medios de comunicación o a una conducta aprendida. A lo largo de este libro se plantean los temores que existen en torno al estudio de la naturaleza humana. Lejos de ser una condena, el aceptar que cada ser humano llega al mundo no como una hoja en blanco ni como un ser predeterminado, sino con un cúmulo de potencialidades, tendencias, aptitudes propias de su naturaleza humana y su genética, puede brindarnos conocimientos nuevos para repensar nuestros modos de relacionamiento entre humanos, el medio y los valores culturales que construimos (2003: 486).

En *Mordedores* se expone la violencia como naturaleza humana (casualmente o no tanto, la obra anterior de Marcela Levi y Lucía Russo se llama *Naturaleza monstruosa*): todos queremos morder y ser mordidos, en una torpe insaciedad de nuestra sociedad, una brutalidad hacia el otro donde la relación no se mide ni se analiza, donde la inmediatez de la práctica se antepone a todo juicio que la trascienda. Existe una violencia en la incapacidad de poseer al otro, de agarrarlo, de hacerlo parte de uno. El encontrarnos con una violencia que nos constituye y que es capaz de encontrar

un causa sin necesidad de ser escondida o depositada en el *ser machos*, en el ser víctimas o victimarios, nos permite habitar nuestra animalidad en vez de continuar escondiéndola en los cánones de comportamiento racional, que aún rigen nuestras conductas y condenan nuestros deseos. Si bien esto no explica ni brinda soluciones a la violencia de género, abre una brecha al conectarnos con la violencia animal que todos, hombres y mujeres, en mayor o menor medida, poseemos. En esta obra, los intérpretes son jóvenes, negros y blancos, mujeres y hombres; todos muerden a todos y el olor a cuerpo se siente, tiente, asquea, expone nuestra carne, nuestros deseos, nuestra suciedad y nuestro calor.

Un cuello es un cuello; una boca; una piel; el límite entre un cuerpo (mordedor y mordido) se pierde. La violencia que aquí se experimenta es diferente a la que vemos en televisión o en la calle; es lúdica, animalizada. Tal vez, si le temiéramos menos y practicáramos más nuestra *naturaleza monstruosa*, podríamos ser humanos más plenos, menos segmentados y reprimidos. Tal vez y solo tal vez, las corazas serían menos necesarias y quienes las rompan no serían depositarios de la violencia de quienes no se atreven a hacerlo. Nuestra civilidad, constantemente condicionada por estereotipos y normas, reprime (en vez de enfocar) nuestros impulsos más simples.

Gozar

Esta frase es lo primero que encontramos en la página de Luciana Achugar:

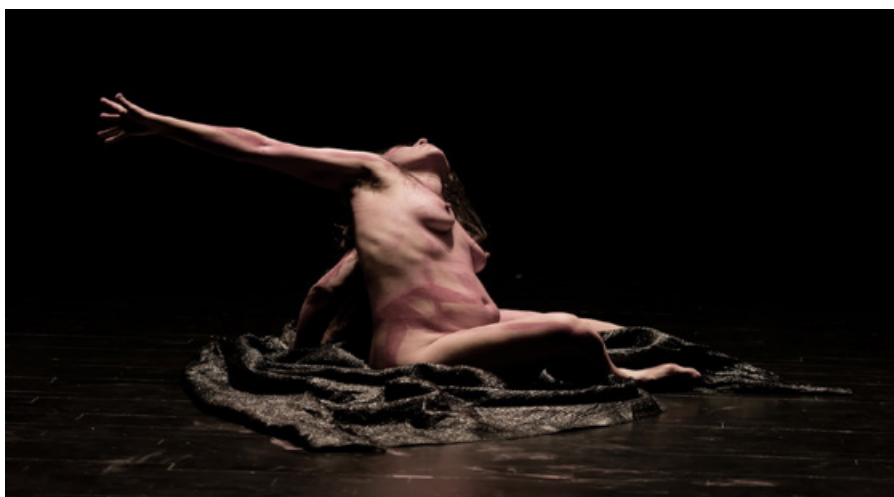
Para crecer a nosotros mismo un nuevo cuerpo. Para devolver a nuestro cuerpo su voz, con una práctica de placer, para practicar cultivar un cuerpo como uno cultiva una planta, un cuerpo utópico, un cuerpo sensorial, un cuerpo conectado, un cuerpo anárquico con un cerebro fundido en la carne, la sangre, los huesos, las agallas, la piel un cuerpo en el placer con ojos que ven sin nombrar, que ven sin saber (traducción propia de la versión original en inglés)

Otro teatro pone en escena un ritual dionisiaco: cuerpos desnudos y poseídos en un mantra que crece a lo largo de toda la obra. En su transcurso, se suman otros cuerpos que, sentados en sus butacas, se unen al ritual e integran a la escena. Así se sugiere la posibilidad de ser parte; nos despiertan la carne; su sudor y el placer invitan a la comunión. Nuestros cuerpos, sentados en las butacas, se mueven en silencio, entran en el pulso, son cómplices del pecado. Los cuerpos antes de saber de qué se trata, saborean la experiencia. Se sienten vivos.

El deseo, el éxtasis y lo sexual vuelven a su origen sensorial envolviéndonos y adentrándonos. Luego, cuando nos vamos, recordamos y reflexionamos sobre cómo el sexo y el deseo están constantemente siendo objetos de criterios de belleza, una belleza pulcra y plástica, de hombres que desean mujeres, de mujeres que quieren ser deseadas por hombres y, en ese simulacro manipulador, como nosotros, cuerpos desgastados, olvidamos la carne, el sudor, el éxtasis y sobre todo, el placer de simplemente estar siendo cuerpos vivos (y, por lo tanto, deseadores de placer).

En la danza, se da el placer de movernos y mover, de ser movidos porque sí, sin otra finalidad que sentirnos intensamente vivos y sensorialmente presentes y relacionados. Danzar para imaginarnos infinitos en un ritual expansivo y embriagante. La idea de belleza, cuando se inicia desde una práctica de danza sin espejos, esta inevitablemente asociada a la sensación de placer.

Tal vez, para repensar las relaciones de género en la danza, tenemos que repensar o, mejor aún, re-experimentar cuerpos sexuados más allá de sus plasticidades,



Otro teatro
Foto: Alice Gebura

de sus atributos de hombre o mujer, de sus gestualidades o comportamientos femeninos o masculinos. Recobrar una sexualidad más salvaje, más ritual y sobre todo, más placentera, dará otro sentido al cuerpo y al encuentro con otros cuerpos sin necesidad de poseerlos, de conquistarlos y, por tanto, de nombrarlos como *homo, hetero, bi, trans* y sus muchos etc. Sin necesidad de embanderarse ni siquiera de pronunciarse o de enmarcarse en una obra sobre género o sobre sexo, sin necesidad de embanderarse con uno u otro discurso sobre el género y el sexo, esta obra propone experimentar otro cuerpo, abriendo una brecha para desde la experiencia vivida y, solo desde allí, poder abordar otros modos de relación entre y con el ser cuerpos vivos, sexuados y sensibles. En una entrevista (Varela, 2014) Luciana Achugar dice:

En nuestra sociedad trabajamos mucho lo intelectual, el cuerpo parece que fuera algo sólo desde el punto de vista de la vanidad, como una ropa que te ponés. Yo quiero zafar de eso y volver a dar más valor a la experiencia de estar en el cuerpo; el instinto y la sexualidad no sólo como una cosa oscura y prohibida.

Creo que es necesario, antes de toda posible reflexión en torno al género y la danza (y, por tanto, al sexo y el cuerpo), abordar un otro cuerpo y experimentar una nueva sexualidad más asociada al placer que todo discurso que se pueda elaborar sobre el mismo. Estas obras nos proponen una experiencia somática, un reencuentro con nuestra animalidad perdida en el nombrar continuo de ser algo o saber algo. Nos brinda un espacio y un tiempo para perdernos de nuestras continuas clasificaciones genéricas de mujeres/hombres, homo/heteros, libres/reprimidos, que condicionan y amoldan nuestra sexualidad, inclusive en la mayor intimidad, condicionando muchas veces, la capacidad de disfrute y placer

Y estar juntos

Como podemos coexistir? Decir Yo implica atribuir al otro una entidad extranjera. ¿Puede la intimidad abrazar la alteridad para formar una especie de ser común? Si nuestro ser se extiende más allá de los límites de nuestra piel pueden sus trazos revelar evidencia de múltiples formas de existir, crear una simbiosis que trascienda la pertenencia? Cómo podría ser la intimidad? A dónde nos llevaría el exceso de intimidad? Cuánto de nuestra física individualidad es dejada al final? Cuántos residuos de ego puedo eliminar y cuánto necesito? [traducción propia de la versión original en inglés]



What they are instead of
Foto: Florian Braun

What they are instead of de Gradinge / Schubot es un dúo integrado por un hombre y una mujer (los elencos de las dos obras anteriores también eran integrados por hombres o mujeres pero esto no fue significativo). En este caso es un dúo íntimo y, si bien podría haberse realizado con dos hombres o dos mujeres, el hecho de que sean un hombre y una mujer potencia un posible cuestionamiento sobre las clásicas configuraciones de dúos heterosexuales tan representadas en las obras de danza, inclusive contemporáneas, que siguen reproduciendo el modelo de *pas de deux* del ballet en el que el hombre sostiene y dirige a la mujer que realiza sus destrezas, mientras se muestra frágil y eterna. *What they are instead of* está muy lejos de este tipo de representación. Dos cuerpos transcurriendo juntos, respirando juntos, sin que eso se transforme en una relación de seducción, conquista o poder. Una aproximación de cuerpos animal, torpe, amorfa, desencajada. Una coexistencia íntima y simbiótica, desintoxicada de intención o apropiación.

Se plantea así una otra posibilidad de relación. Estar juntos como animales o bebés que aún no reconocen sus acciones y que, ante nosotros, reyes de las civilizadas relaciones, se muestran torpes e ingenuos. Su contacto es despojado y amorfo; los cuerpos se experimentan sin reconocerse, necesitan del otro para permanecer, para resistir, para respirar, para vibrar, para latir y para perderse (o salvarse) de su solitaria finitud. En una contemporaneidad donde la compañía pocas veces es física, donde la intimidad muchas veces se publica y publicita, donde el contacto físico es juzgado y la ausencia del mismo se sustituye por un ego exacerbado (que nos exige ser héroes de nuestra propia historia), una danza que propone un otro encuentro es una posibilidad de pensar no sólo el género, sino el cuerpo, el sujeto y sobre todo, la posibilidad de otros modos de coexistencia y convivio.

Durante esta obra, ellos permanecen en constante contacto en una respiración que los une, en un sudor que se comparte. Su coexistencia encuentra una intimidad física. Su contacto constante muta en una deriva que nunca adquiere fijeza ni



What they are instead of
Foto: Zhou Fengran

formas reconocibles (tal vez si sugerencias y asociaciones posibles que aparecen y se esfuman antes de fijarse como verdades enjuiciadas o anecdóticas). En el bebé, el beso se confunde con la baba; el abrazo es torpe y un mimo puede ser un pellizco. Aún no sabe el encuentro y, entonces, lo saborea sin preocuparse por aquello que luego condicionará sus gestos: ser hombre, ser mujer, ser adulto, besar, pegar, amar, expresar, reprimir, acatar, cumplir, revelarse, agradar, seducir, provocar, no provocar, no babearse, llorar, no llorar, sudar, transpirar, ocultar, tapar, mostrar y los muchos otros etc. que vamos adquiriendo y entre ellos, nos perdemos del estar juntos sin nombrar ni concluir.

Siendo cuerpos inconclusos

En estas tres obras, así como en muchas otras obras contemporáneas, los cuerpos se presentan de carne y hueso, despojados, desnudos, libres de nombres. Una existencia previa o posterior a su nombre. Olvidados de su calidad de hombres o mujeres, jóvenes o viejos, heterosexuales o homosexuales, blancos o negros; olvidados de lo pulcro, de la forma, de la belleza canonizada, de las clases sociales. Cuerpos como conjuntos de huesos, carnes y deseos, memorias, miradas y pieles, pulmones, impulsos, resistencias, repeticiones, permanencias, agotamientos. Ellos danzan: sudan y se cansan, respiran, se agarran, muerden, se extenuan, se desean, se desnudan, se extasían, cantan, desesperan, viven, existen, laten, se desbordan, se sostienen ellos, no saben exactamente qué es lo que están haciendo. allí, tan frágiles, tan carnales, tan llenos de cuerpo, tan inconclusos (¿será esa in-conclusión la que da lugar a lo escénico?). Frente a estas experiencias escénicas, el público, o algunas personas del público, se sienten perdidas, excluidas, innecesarias y, entonces, en mí, opera una necesidad de ser cómplice, de apoyar y dar tiempo y espacio a esa experiencia que, de un modo también extraño, se comparte, se hace pública a pesar y precisamente desde la más profunda intimidad.

Siendo cuerpos mueven o reviven aquello que aún no es nombrable, se escurren y se exprimen para sacarse jugo una vez más. Es su sudor el que es capaz de ablandar los límites de las categorizaciones sociales. Es allí donde danzar se configura como un campo de movimiento pensante, capaz de amorfizar y des-estructurar conductas y modos de pensarnos cuerpo.

Tal vez, antes de cuestionar, de oponer o incluso de proponer alternativas sobre como pensarnos nuestra sexualidad, nuestra violencia y nuestra necesidad de convivencia; es necesario experimentarnos, saborearnos, re-encontrarnos con aquel deseo inicial que no se rige por propagandas, carteles, redes sociales o discursos académicos.

Las obras que se citan como ejemplo no tratan del género en sí ni esto aparece representado. En estas obras, los cuerpos no representan, no son símbolos. Tal vez, ese sea su mayor aporte a un nuevo pensamiento y nuevas prácticas sobre género: la necesidad implícita de pensar y experimentar otros cuerpos, otros nuevos pensamientos y prácticas sobre y desde los cuerpos y sus relaciones.

Hasta aquí parece fundamental entonces no solo observar, reflexionar y cuestionar sobre el cuerpo que danza (¿qué decide o no sobre su danza?; ¿cómo se presenta?; ¿qué rol y fisicalidad aparecen en cada danza y qué relación puede esto tener con la separación, diferenciación, jerarquización y hegemonización de géneros?), sino, también, ¿quién y cómo se mira el cuerpo que baila? Cabe preguntarnos ¿cuál es el poder de la mirada?; ¿cuál nuestra capacidad de ponerla en cuestión y moverla a través de nuestra danza?; ¿cuáles son los abordajes contemporáneos capaces de proponer experiencias, de buscar la comunión e invitar al espectador a salirse del lugar de juez e intérprete pasivo, de consumidor que aprobará o desaprobará la mercancía?; ¿cómo nos disponemos para ello? Será que esta puede ser nuestra revolución, nuestra forma de resistencia?

Cuerpos que miran sin saber

La mirada del otro no puede ser controlada y cada quien elabora sus pensares sobre y desde lo que ve en relación a su universo referencial, sus deseos, su imaginario y el contexto cultural en el que se encuentra. En los escritos sobre feminismo y danza en los que se aplica la idea de *male gaze* a los estudios sobre género en danza, se entiende que la mirada a la que se dirigen las danzas siempre tiene un espectador masculino. Sería entonces pertinente, en esta discusión sobre danza y género, pensar sobre el lugar del espectador como constructor de esta relación: ¿qué obra elige ver?; ¿qué danza?; ¿qué elige ver en esa danza que ve y que no elige (consciente o inconscientemente) ver?; ¿qué es lo primero que ve de un cuerpo?; ¿qué es lo primero que siente en su cuerpo?; ¿cómo piensa su cuerpo?; ¿qué espera ver en un cuerpo que baila?

En el capítulo La danza como metáfora del pensamiento del libro *Pequeño manual de inestética* (2003), Alain Badiou cuestiona si la danza es un espectáculo (en la medida que no puede tolerar la mirada del deseo, la mirada de un *voyeur*) y considera que el espectador de danza debería tener una *mirada absoluta impersonal o fulgurante*. Badiou sitúa a la danza en lo inconsistente, lo inaprehensible y lo efímero. La danza como una desnudez (metafórica) en un entresueño que nunca llega a despertarse ni a constituirse como un objeto (de deseo) acabado. Si el cuerpo se convierte en el símbolo que representa pierde su capacidad de ser experiencia, de ser movimiento. Esa simbología, en la que se apoyó la danza durante muchos años y a la que recurren muchas de sus configuraciones, tiene el riesgo de reproducir o cuestionar los estereotipos hegemónicos, sin poder pasar a un campo más vivencial y complejo en los que el cuerpo pueda cuestionarse a sí mismo y construir desde allí, redes dinámicas de pensamiento que amplíen las dicotomías tradicionales. Muchos de los procesos creativos que se realizan en creadores contemporáneos buscan este estado, y, en lugar de discursar sobre el cuerpo, intentan pensar en y desde el cuerpo. En relación al *lenguaje*, las técnicas de danza contemporáneas utilizan espirales, inversiones y es en un nivel medio (ni verticalizado ni horizontalizado) donde el movimiento posee su mayor potencial dinámico. La danza parece resistirse a ser un lenguaje, se pronuncia

como *infante* (no en lo infantil, sino en aquello que aún no ha sido nombrado), se permite balbuceo sin llegar a constituirse como lengua, parece gustar más de las grietas que de las estabildades, parece inundar e inundarse de otros campos (la filosofía, las otras artes, la performance, el teatro). Ese estado *infante*, indefinido y expandido en el que trabajamos muchos quienes creamos danza antecede o subyace (no cronológicamente, sino material y estructuralmente) a la fijación de códigos de comportamiento que, instalados y correspondidos con códigos sociales, terminan reproduciendo aquellas estructuras que nos sofocan y no nos dejan bailar. Eso no quiere decir que cada obra no pueda crear sus propios códigos, pero estos, para ser propios, necesitan muchas veces, atravesar procesos de incertidumbre donde la fijación surja como una emergencia y no como una necesidad de entender, sujetar, ser comprendido y aprobado.

En los sesenta ya la danza posmoderna (como se mencionó anteriormente) buscaba romper con toda significación; tal vez, en la búsqueda de contraposición a la representación psicológica en el cuerpo, Martha Graham parecía presentar en sus obras. La danza que el grupo de la Judson Church proponía (y esto fue referencia para los posteriores creadores) intentó alejarse de toda significación para entrar en el campo de la experiencia. En ese entonces, Susan Sontag escribía *Contra la interpretación* y Merce Cunningham en el ámbito de la danza, ya había comenzado a trabajar en experimentos escénicos que quitaban el lugar de poder al artista, cediéndoselo a la materia y sus posibilidades de combinarse (incluso azarosamente). El cuerpo en la danza posmoderna pasa a ser entonces un campo de sensaciones y pierde su carácter simbólico (sin que por eso deje de ser discurso pensante). Actualmente, los creadores contemporáneos, los teóricos y filósofos dialogan con sus creaciones hablando de cuerpos expandidos e inacabados, donde las dualidades de lo femenino y lo masculino pierden sentido. Se trabaja en un campo de balbuceo y no de palabras, de movimientos no configurados como códigos formales reconocibles como representaciones geométricas o simbólicas. Se construyen sentidos más que significados, ritmos más melodías dramáticas, estados más que roles. La obra se configura desde una emergencia que adquiere forma.

En muchas de las obras de danza contemporánea en las que trabajé o asistí vi cuerpos sudados, cansados, vigorosos, extasiados, que muerden y se retuercen, que gritan en silencio, que permanecen, que caen, que caminan, que empujan, que esperan, que provocan, que se suspenden en el tiempo, que lo agotan, lo comprimen y lo expanden, que se mueven por placer y que comparten su danza por el placer de compartir esas experiencias (ese ritmo, esas diferentes texturas que emergen entre los cuerpos). En estas prácticas corporales, que son muchas veces los insumos de las obras, no parece haber ninguna característica de lo que se entiende por femenino ni masculino y asociado a esto la relación con el público es sensorial, metakinética, asociativa y en algunos casos, también reflexiva. En todo caso, se busca traspasar una mera relación narcisista de los cuerpos que se muestran (de determinada manera y en determinado contexto) y de voyeur de los cuerpos que miran (de determinada manera y en determinado contexto) para entrar en un campo más sensible.

Bibliografía

- » ABAD CARLÉS, A. (2004). *Historia del Ballet y de la Danza Moderna*. Madrid: Alianza.
- » ABAD CARLÉS, A. (2012). *Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI*. Tesis de doctorado Universidad politécnica de Valencia. Consultado en 7 de agosto del 2016 en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/21066/tesisUPV4013.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- » ADAIR, C. (1992). *Women and Dance: Sylphs and Sirens*. London: The MacMillan Press.
- » AGAMBEN, G. (2008). *Qué es lo contemporáneo?* Texto inédito en español. Traducción: Verónica Nájera. Consultado el 7 de agosto del 2016 en: <https://etsam-doctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- » AGAMBEN, G. (2015). *Infancia e Historia* (Trad. Silvio Mattoni). Buenos Aires: Altuna Im- presores S.R.L [Original en italiano, 1978].
- » BADIOU, A. (2009). *Pequeño manual de inestética* [Traducción Guadalupe Molina y otros]. Buenos Aires: Prometeo libros [Original en francés, 1998].
- » BURT, R., (1996). *The male dancer*. Nueva York: Routledge.
- » BUTLER, J. (2003). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Paidós.,
- » COOPER ALBRIGHT, A. (1990). "Mining the Dancefield: Spectacles, Moving Subjects and Feminist Theory". En *Contact Quarterly*, primavera/verano 34, 64 - 75.
- » DALY, A. (1999). "Classical Ballet: A Discourse of Difference". En: J.C. DESMOND (Ed.), *Meaning in Motion* (pp.111-119). London: Duke University Press.
- » DEMPSTER, E. (2010). "Women Writing the Body: Let's Watch a Little How She Dances". En Carter, A. (Ed.), *The Routledge Dance Studies Reader, 2nd Edition* (pp 229 -235). New York: Routledge.
- » GARAFOLA, L., (1988). "Contested Stages". En *The Women's Reviews of Books*, 6 (3), 14-15.
- » GREINER, C. (2013). Investigar la danza en estado salvaje. Experiencias Brasileñas . En Naverán, Isabel de. y Écija, Amparo (Eds), *Lecturas sobre danza y coreografía* (pp. 29-45). Madrid: Editorial ARTEA.
- » KATZ, H. (2005). *Um, Dois, Três. a Dança é o Pensamento do Corpo*. Belo Horizonte: Fid.
- » LEIGH FOSTER, S. (1986). *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. California: University of California Press.
- » LEIGH FOSTER, S. (2003). "Coreografiar la historia". En Naverán, Isabel de. y Écija, Amparo (Ed), *Lecturas sobre danza y coreografía* (pp. 12-28). Madrid: ARTEA.
- » MANNING, S. (1997). "The Female Dancer and the Male Gaze: Feminist Critiques of Early Modern Dance". En Jane C. Desmond (ed.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance* (pp.153-166). Durham: Duke University Press.
- » MULVEY, L., (1999). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En Leo Braudy and Marshall Cohen (Eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (pp. 833-844). New York: Oxford.

- » PINKER, S. (2003). *La tabla rasa. La negación moderna de la naturaleza humana*, trad. Roc Filella Escolà, Barcelona: Editorial Paidós.
- » REYES, C. (2014, diciembre, 03). “Los límites del cuerpo, la danza y el teatro” *Diario El País*. Disponible en: <http://www.elpais.com.uy/divertite/teatro/limites-cuerpo-danza-teatro.html>
- » SALLY, B. (1999). *Dancing womans Female bodies on stage*. New York: Routledge.
- » THOMAS, H. (2003). *Dance, Gender and Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- » TORTAJADA QUIROZ, M. (2008). Masculinidades alternativas: Construcción en la danza de Nijinsky y Limón. En *1er. Encuentro Latinoamericano y del Caribe. La sexualidad frente a la sociedad*. 235-260. México: Fundación Arcoiris por el respeto a la diversidad sexual.
- » VARELA, M. (2014, noviembre, 29). “Sentir es el método ideal”. *Diario el País*. Disponible en: <http://www.elpais.com.uy/sabado-show/sentir-metodo-ideal.html>

Obras escénicas citadas

Todas ellas fueron parte de la programación del FIDCU en diferentes ediciones. El FIDCU es el Festival de danza contemporánea del Uruguay. Se realiza anualmente y es un gran referente para la danza contemporánea montevideana.

MORDEDORES (estreno 2015, dirigida por Marcela Levi y Lucía Russo)

Información e imágenes extraídas de: <http://marcelalevi.com/mordedores/>

Esta obra fue presentada en Montevideo (Uruguay) el 7 y 8 de mayo del 2015 en la Sala Delmira Agustini (Teatro Solis) en el marco del FIDCU 2015. <http://www.fidcu.com/#!mordedores-brasil-argentina-2015/cpz>

OTRO TEATRO (preestreno Montevideo 2013, estreno Minneapolis 2014)

Información e imagen extraída de: <http://www.lachugar.org/otro-teatro/>

El preestreno de la obra se realizó en Montevideo el sábado 18 de mayo del 2013 en el Museo del Carnaval (FIDCU 2013) <http://www.fidcu.com/#!otro-teatro-uruguay-ee-uu-2013/cf1>

En el 2014 se volvió a presentar en Montevideo en la Sala Zavala Muniz del Teatro Solis en la programación del CICLO MONTEVIDEO DANZA. http://www.teatrosolis.org.uy/uc_2603_1.html

WHAT THEY ARE INSTEAD OF (2009, dirigida e interpretada por Jared Gradinger y Andrea Schubot)

Información e imágenes extraídas de: <http://www.jaredgradinger.com/index.php?/project/what-they-are-instead-of/>

Esta obra fue presentada en Montevideo (Uruguay) el 9 de mayo del 2012 en el Subte (Plaza del Entrevero) como parte de la programación del FIDCU 2012. <http://fidcu.blogspot.com.uy/p/obras-escenicas.html>